



CLASSIQUES
GARNIER

DOMÍNGUEZ (José María), « Los cardenales y los oratorios de la archicofradía del Crocifisso. Mecenazgo cardenalicio y poder cultural en la Roma barroca al final del siglo XVII », in MORALES (Jorge) (dir.), *Les Cardinaux et l'Innovation musicale à l'époque moderne*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16665-8.p.0197](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16665-8.p.0197)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2024. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

DOMÍNGUEZ (José María), « Los cardenales y los oratorios de la archicofradía del Crocifisso. Mecenazgo cardenalicio y poder cultural en la Roma barroca al final del siglo XVII »

RÉSUMÉ – Faisant fond sur une source qui rapporte avec précision la paternité et le nom des interprètes et des assistants des vingt-et-un oratorios donnés à l'archiconfrérie du Crucifix à Rome entre 1692 et 1696, cette contribution revient sur les raisons qui ont poussé les cardinaux à assister à ces représentations. En effet, ces cardinaux-auditeurs doivent être non seulement considérés comme des mécènes mais aussi comme les spectateurs d'un genre novateur et en cours de consolidation.

MOTS-CLÉS – Cérémonies, cardinalat, étiquette, auditeurs, aristocratie romaine, sociabilité, histoire sociale

LOS CARDENALES Y LOS ORATORIOS DE LA ARCHICOFRADÍA DEL CROCIFISSO

Mecenazgo cardenalicio y poder cultural en la Roma barroca al final del siglo XVII¹

El estudio de la música en Roma durante el siglo XVII se ha centrado tradicionalmente en los autores, las obras, los intérpretes y los mecenas. También en las fuentes y su materialidad. En el caso de la ópera, además, en los sistemas de producción y circulación, enfoques de los que también se ha beneficiado el oratorio². Pero todavía son escasos los estudios sobre los públicos que concurrían a las representaciones entendidas como *eventos performativos* donde la escena no era necesariamente el único centro de atención³. A su vez, las investigaciones sobre los cardenales y la música en dicho siglo han tendido a concentrarse en personajes de las grandes familias para los que se han conservado una mayor cantidad de fuentes musicales y documentales, sobre todo en Roma: Montalto y Del Monte, Aldobrandini, Barberini, Pamphili, Ottoboni. Es lógico que la cantidad de fuentes, su visibilidad y su accesibilidad hayan condicionado la

- 1 Una versión preliminar de esta investigación fue presentada en el seminario « Committenza cardinalizia nella Roma barocca: un potere culturale? » organizado en la École Française de Rome por Émilie Corswarem y Cristina Fernandes el 5 de diciembre de 2017 en el marco del proyecto europeo PerformArt (<http://performart-roma.eu>) financiado por el European Research Council (ERC) en el programa de investigación e innovación de la Unión Europea Horizon 2020 (grant agreement 681415) dirigido por Anne-Madeleine Goulet. Para ellas tres va mi agradecimiento. El autor es investigador del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM).
- 2 Arnaldo Morelli, « La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento », *Studi musicali*, n° 26, 1997, p. 105-186; Huub van der Linden, « A Bio-bibliographical Approach to the Circulation of Italian Oratorio around 1700: The Case of Francesco Pistocchi and *Il martirio di san Adriano* », *Archiv für Musikwissenschaft*, n° 68/1, 2011, p. 29-60.
- 3 Para esta perspectiva véase Anne-Madeleine Goulet, « Pour une analyse historique des spectacles à Rome (1644-1740): éléments de réflexion », en A.-M. Goulet, José María Domínguez, Élodie Oriol (dir.), *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740): une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*, Roma, École française de Rome, 2021, p. 3-46, y en particular el epígrafe « Au-delà de l'œuvre, par-delà la scène », p. 34-37.

historiografía musicológica sobre este tema. Por lo tanto, no sorprende que apenas conozcamos detalles sobre la relación con la música de cardenales de inferior rango o que las informaciones sobre éstos hayan recibido menor atención. Maria Antonietta Visceglia ha señalado que el cardenalato en la Edad Moderna no era un sistema social cerrado y ha explicado cómo la figura del cardenal-príncipe (la misma privilegiada por la historiografía musical, podemos añadir) se hizo cada vez más rara hacia finales de este período⁴. A partir de este contexto, este artículo estudia la asistencia de cardenales a las representaciones de oratorios de cuaresma en la archicofradía del Crocifisso de San Marcello en Roma durante la última década del siglo XVII, interrogándose sobre los motivos que tenían los prelados para acudir y sobre su gusto musical y valorando la innovación musical que supuso este nuevo espacio ceremonial. Para plantear estas cuestiones se analiza una fuente rica en este tipo de información: el «diario Bolognetti» del Archivo Apostolico Vaticano que, entre 1692 y 1696, recoge datos pormenorizados sobre autoría, intérpretes y público para veintiún oratorios representados en la capilla de la archicofradía⁵. Esto permite completar en algunos detalles la documentación publicada por Andreas Liess en los años 1950⁶. En concreto, sobre dieciocho de ellos, el autor del diario indica

-
- 4 Maria Antonietta Visceglia, «The Social Background and Education of Cardinals», en Mary Hollingsworth, Miles Pattenden, Arnold Witte (dir.), *A Companion to the Early Modern Cardinal*, Brill, Leiden-Boston, 2020, p. 246-259. El capítulo de Franco Piperno en este volumen es representativo del peso historiográfico del cardenal-príncipe en los estudios musicales: «Cardinals, Music, and Theatre», p. 600-615. Sobre el interés para la historia de la música de algunos cardenales hasta ahora poco considerados véase J. M. Domínguez, «El cardenal José Sáenz de Aguirre en el contexto cultural romano de finales del siglo XVII», *Berceo*, nº 166, 2014, p. 31-62; *Id.*, «Música, ceniza y nada: semblanza melómana del cardenal Portocarrero (1635-1709)», *Creer y Entender. Homenaje a Ramón González Ruiz*, vol. 4, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2014, p. 891-902.
- 5 Archivo Apostolico Vaticano (AAV), *Fondo Bolognetti*, 77 (1691-1693), 78 (1694-1695), 79 (1696), 80 (1697): véase el estudio de Luca Della Libera y J. M. Domínguez, «Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il *Giornale* e il *Diario di Roma* del Fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano», en Caroline Giron-Panet, A.-M. Goulet (dir.), *La Musique à Rome au XVII^e siècle. Études et perspectives de recherche*, Roma, École française de Rome, 2012, p. 121-185. Algunos de los documentos que publico a continuación fueron ya incluidos parcialmente en este artículo. En la transcripción opto por modernizar la grafía y la puntuación según las normas actuales.
- 6 Andreas Liess, «Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento. Musikerlisten des Oratorio San Marcello 1664-1725», *Acta Musicologica*, nº 29/4, 1957, p. 137-171; *Id.*, «Die Sammlung der Oratorienlibretti (1679-1725) und der restliche Musikbestand des Fondo San Marcello der Biblioteca Vaticana in Rom», *Acta Musicologica*, nº 31/2, 1959, p. 63-80. Para los oratorios durante la primera mitad del siglo véase Juliane Riepe, «Die Arciconfraternita del SS. Crocifisso und ihre Oratorienmusik in der ersten

que asistieron cardenales y en todos ellos excepto en dos, los nombra con precisión (véase la tabla 1 con el resumen de la información contenida en el diario). Tenemos por tanto las listas completas de cardenales que asistieron a los diez oratorios de las temporadas de 1692 y de 1693, y las listas de asistentes junto con otros detalles para ocho oratorios más durante las tres temporadas cuaresmales siguientes. Aunque el diario es poco fiable en algunos detalles y se impone siempre la necesidad de cruzar los datos que contiene con otras fuentes, para el tema que nos ocupa parece bastante sistemático y preciso.

Todo esto es interesante si tenemos en cuenta que en otras fuentes habituales para esta época como los *avvisi* Marescotti o el « diario de Carlo Cartari », no se hace referencia a estas representaciones cuaresmales del Crocifisso, o no al menos en los extractos publicados y más utilizados por la historiografía musicológica⁷. En este sentido, llama la atención el protagonismo que tienen los oratorios de la archicofradía en el « diario Bolognetti » frente a su nula presencia en los avisos que circulaban fuera de Roma. Aunque es necesario investigar más para llegar a conclusiones sólidas a este respecto, es posible que esta contradicción se pueda explicar por el carácter romano de las representaciones del Crocifisso. Es decir, que, en cierto modo, se trataba de un entretenimiento restringido para la ciudad y sus habitantes. Quizá su carácter ordinario y su producción en serie (un oratorio para cada semana de Cuaresma, cinco por cada temporada⁸) implicaban un menor interés fuera de la ciudad que los oratorios *di*

Hälfte des 17. Jahrhunderts », *Analecta musicologica*, n° 45, 2011, p. 159-203; para los de Carissimi, de la misma autora, « Gli oratori di Giacomo Carissimi e l'arciconfraternita romana del SS. Crocifisso », en Daniele Torelli (dir.), *L'opera musicale di Giacomo Carissimi. Fonti, catalogazione, attribuzioni*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2014, p. 197-220.

7 Me refiero a los trabajos de Gloria Staffieri, *Colligite fragmenta. La vita musicale romana negli "Avvisi Marescotti" (1683-1707)*, Lucca, LIM, 1990 y A. Morelli, « La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei », en Bianca Maria Antolini, A. Morelli, Vera Vita Spagnuolo (dir.), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Lucca, LIM, 1994, p. 107-136. Véase también Francesco Valesio, *Diario di Roma*, Gaetana Scano (ed.), Roma, Longanesi, 1977-1979 y las fichas revisadas de esta fuente en la base de datos del proyecto PerformArt-Roma: <http://rome.pps4.eu/> [24/02/2023].

8 Los *verbali* de la congregación subrayan el carácter « solito », es decir, habitual, acostumbrado, tradicional, de los oratorios al asignarse los cinco de cada temporada, a principios de año, a distintos compositores. Ver Orsetta Baroncelli, A.-M. Goulet, « Musica presso l'oratorio dell'arciconfraternita del Crocifisso a San Marcello al Corso » (D-002-812-282). *PerformArt Database 2016-2022* (Michela Berti, Scientific Coordinator and Database Administrator – A.-M. Goulet, Programme Principal Investigator): <http://rome.pps4.eu/>

*palazzo*⁹ o que otros eventos igualmente extraordinarios como las serenatas que sí se destacaban en los folios de avisos¹⁰ y, por lo tanto, tenían una mayor circulación. Es interesante comparar el «diario Bolognetti» con el «diario de Carlo Cartari» que, al menos para 1675, también detalla las vicisitudes de los oratorios representados entonces en otra cofradía, la de Santo Spirito in Sassia, que representaba sus oratorios los jueves de Cuaresma y con la que Cartari parece tener un vínculo personal, como probablemente los tuvo el autor del «diario Bolognetti» con la cofradía del Crocifisso (aspecto sobre el que volveremos más adelante)¹¹.

Hay varios motivos más que añaden interés historiográfico a las noticias sobre los oratorios del Crocifisso en las que nos detendremos a continuación. Como se ha apuntado, las investigaciones musicológicas han tendido a centrarse en la acción de mecenazgo de los grandes cardenales príncipes, en especial en la transición del siglo XVI al XVII y en la época de los Barberini¹². Para el período posterior, denominado «*piccolo nepotismo*», los grandes protagonistas de la historiografía musicológica son los cardenales Ottoboni y Pamphili¹³ que, en cierto sentido perpetúan hasta bien

schede/D-002-812-282 [03/10/2022], pero también J. Riepe, «Die Arciconfraternita», art. cit., p. 175 que documenta la expresión en 1621.

- 9 Sobre el oratorio de *palazzo* véase A. Morelli, «Cantata e oratorio», en Sandro Cappelletto (dir.), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica: Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, apéndice IX, p. 185-186; *Id.*, «The Oratorio in Rome in the Seicento: Its Sites and Its Public», en Dinko Fabris, Margaret Murata (dir.), *Passaggio in Italia: Music on the Grand Tour in the Seventeenth Century*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 197-203. A propósito de los oratorios no-ordinarios, véase la referencia en la nota siguiente.
- 10 Véase Thomas Edward Griffin, «The *Avvisi di Roma* in Munich», en L. Della Libera, Paologiovanni Maione (dir.), *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, Nápoles, Turchini, 2014, p. 309-321, donde también se comentan los casos de varios oratorios extraordinarios.
- 11 A. Morelli, «La musica a Roma», en *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, op. cit., p. 125-126, doc. 31-35.
- 12 Frederick Hammond, *Music & spectacle in baroque Rome: Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven, Yale University Press, 1994; para una bibliografía actualizada sobre el mecenazgo barberiniano: Lowell E. Lindgren, M. Murata, *The Barberini Manuscripts of Music*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2018. Ver también F. Piperno, «Cardinals, Music, and Theatre», en *A Companion to the Early Modern Cardinal*, op. cit., p. 609-610.
- 13 Para una bibliografía actualizada sobre el cardenal Ottoboni, véase la publicación reciente de Teresa Chirico, «Il cardinale Pietro Ottoboni, la diplomazia e la musica (1689-1721)», en Iskrena Yordanova, Francesco Cotticelli (dir.), *Diplomacy and Aristocracy as Patrons for Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, Viena, Hollitzer, 2019, p. 155-188; a propósito de Pamphili, véanse Alexandra Nigito, «La musica alla corte dei Pamphili. Nuovi documenti d'archivio», *Analecta musicologica*, n° 44, 2010, p. 276-290; Chiara Pelliccia, «La libreria musicale del cardinale Benedetto Pamphili. Un inventario

entrado el siglo XVIII los rasgos de los grandes mecenas romanos del siglo XVII, fueran cardenales o no. El foco se pone sobre todo en su acción, en su protección de músicos y encargos de música. Frente a esto, el caso que aquí estudiamos se centra cronológicamente en un momento crítico para el colegio cardenalicio como fue el pontificado del rigorista Inocencio XI Odescalchi, el breve paréntesis de Alejandro VIII Ottoboni y la abolición del nepotismo por parte de Inocencio XII Pignatelli en 1692¹⁴. Y, frente al cardenal como gran mecenas, como *agente* de mecenazgo, encontramos a varios cardenales sin distinción de rango asistiendo periódicamente a un entretenimiento que, en cierto modo, resulta novedoso. Es decir, este caso invita a reflexionar sobre el cardenal como consumidor de música y, como tal, promotor de un gusto concreto, en un momento en que los géneros basados en la *poesia per musica* (principalmente la ópera pero también la cantata, la serenata y el oratorio) provocaron novedades ceremoniales en las costumbres cardenalicias. Justamente, la asistencia a la representación de oratorios como los cuaresmales del Crocifisso va configurando un nuevo espacio ceremonial para el que no existían precedentes codificados porque se trataba de un género relativamente reciente. Así, de la misma manera que los nuevos usos musicales del siglo XVII están relacionados con los cambios en la disposición de los espacios dentro de los palacios romanos¹⁵, estos géneros musicales estrechamente vinculados al auge de la ópera crean nuevos gustos y se asocian con lugares concretos¹⁶ y con convenciones de escucha difíciles de encajar con tradiciones ceremoniales sólidamente asentadas y codificadas.

ritrovato», *Fonti musicali italiane*, n° 20, 2015, p. 59-72; sobre el «*piccolo nepotismo*», ver A.-M. Goulet, «Pour une analyse historique des spectacles à Rome», en *Spectacles et performances artistiques à Rome, op. cit.*, p. 4. Véanse también los artículos de Luca Della Libera y de Pilar Diez del Corral Corredoira en este volumen.

- 14 Para el marco histórico político en el que se desarrollan los acontecimientos aquí estudiados, véase Stefano Tabacchi, «Cardinali zelanti e fazioni cardinalizie tra Sei e Settecento», en Gianvittorio Signorotto, M. A. Visceglia (dir.), *La corte di Roma tra Cinque e Seicento. «Teatro» della politica europea*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 139-165.
- 15 Véase el estudio de A. Morelli, *Teatro della vista e dell'udito: la musica e i suoi luoghi nell'età moderna*, Lucca, LIM, 2017 (especialmente las p. 43-44), fundamentado en las investigaciones de Patrizia Waddy sobre los cambios en la disposición de los palacios romanos entre el siglo XVI y XVII ahora resumidas en «Cardinal's Palaces: Architecture and Decoration», en *A Companion to the Early Modern Cardinal, op. cit.*, p. 351-371. Waddy explica cómo la introducción del uso de carruajes en Roma desde mediados del XVI forzó novedades en los espacios y en la etiqueta de recepción de invitados (p. 357). Se trata de un cambio análogo al que estamos estudiando aquí. Este tipo de analogías estructurales merecen mayor investigación.
- 16 Sobre la capacidad de la música instrumental de Corelli para jugar con las referencias espaciales asociadas a los ámbitos sacros y profanos, véase F. Piperno, «Senza parole.

La dificultad de clasificar estas *azioni* o *funzioni* personales en las que debía participar el cardenal en Roma se percibe en una fuente particularmente interesante fechada en 1712, el *Ceremoniale cardinalizio* que el *abate* Antonio Fiocca escribió para el cardenal portugués Nuno da Cunha e Ataíde (1664-1750) al ser creado por Clemente XI¹⁷. Al clasificar las « *funzioni particolari che puole, suole e deve fare ogni cardinale separatamente dagl'altri* », Fiocca distingue « *funzioni sagre, sagro-profane* » y « *profane* », incluyendo entre las segundas la asistencia a oratorios sacros, pero también a academias literarias y entre las netamente profanas la participación en banquetes, comedias, máscaras, bailes y festines y, por último, a serenatas « *e simili* ». Lo más importante para Fiocca es describir cómo el cardenal debe asistir a cada una de ellas, « *con il dovuto decoro e senza pregiudizio della Maestà della sagra porpora*¹⁸ », es decir, cómo hacer compatibles esos espacios profanos con el carácter sacro de la dignidad cardenalicia. La relativa novedad de todo esto se percibe en el capítulo XVIII del *Ceremoniale*, dedicado a la Academia de la Arcadia y a especificar cómo debe asistir vestido el cardenal a sus reuniones, pero también en las comedias públicas y privadas, en las *corse de' Barbari* y en otros espectáculos que, por el gusto e inercia social, iban ocupando mayor tiempo de las acciones de los cardenales. El problema específicamente romano de estos eventos espectaculares (en gran parte musicales) de finales del siglo XVII es justamente que los límites entre lo sacro y lo profano no están claramente definidos pero, sobre todo, que carecen de una tradición consolidada¹⁹. En definitiva: el interés historiográfico del

Strumenti e musica strumentale dall'Italia all'Europa », en Andrea Chegai *et al.* (dir.), *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2017, p. 189-254. Sobre la rápida difusión del teatro de ópera de tipo veneciano en toda la península italiana hacia 1650, véase Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 12 y más específicamente *Id.*, Th. Walker, « Dalla Finta pazza alla Veremonda. Storie di Febiarmonici », *Rivista italiana di musicologia*, nº 10, 1975, p. 453-454.

17 Biblioteca Capitular de Toledo (BCT), *Fondo Zelada*, 39-11. Sobre las tensiones ceremoniales que se perciben en este texto, véase J. M. Domínguez, « To Obey the Pope and to Serve the King: Cardinals, Identity and Ceremony in the National Churches c. 1700 », en Michela Berti *et al.* (dir.), *Music and the Identity Process. The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period*, Turnhout, Brepols, 2020, p. 223-253; el detalle sobre las dificultades de clasificación de las ceremonias en p. 228.

18 BCT, *Fondo Zelada*, 39-11, f^o 367^v-368^v.

19 Sobre la relación entre el género y el espacio interpretativo y la emancipación del oratorio del contexto sacro desde sus orígenes, véase J. Riepe, « Jenseits des Betsaals: Oratorienaufführungen im profanen Kontext im Italien des 17. und 18. Jahrhunderts », *Händel-Jahrbuch*, nº 55, 2009, p. 23-64.

caso aquí estudiado está en considerar a los cardenales no sólo como agentes de mecenazgo sino como espectadores de un género en proceso de consolidación, ceremonialmente novedoso y en un momento crítico para la configuración moderna de la condición cardenalicia.

Es difícil conocer las motivaciones reales de los cardenales que asistían a las representaciones de oratorios en el Crocifisso, pero profundizar en esta pregunta a través del «diario Bolognetti» nos permite entender detalles interesantes sobre la sociología de estos eventos, así como de la percepción que un habitante de Roma (justamente, el autor del diario) podía tener de aquellos. La única certeza que podemos tener es que para él era importante registrar no sólo el título, los autores e intérpretes sino, además, el tipo de público asistente (detalle por lo general subestimado para la historiografía musicológica hasta hace poco). Quizá esto tiene que ver con que el diarista mismo fuera miembro de la archicofradía y que los cardenales asistentes también pertenecieran a ésta²⁰. Así se explicaría que preste al Crocifisso más atención que a otras cofradías romanas (como la ya señalada de Santo Spirito in Sassia). Sin embargo, el diarista procede con el mismo método también a propósito de otras representaciones de oratorios en otras iglesias o palacios romanos, es decir, que sus noticias no se restringen exclusivamente al Crocifisso. En cualquier caso, podemos decir que hay un *pattern* o patrón en su manera de recoger la información sobre la representación de oratorios: identificación del lugar, de la obra (con sus autores e intérpretes) y descripción del público. Así se percibe, por ejemplo, a propósito de un oratorio de Alessandro Stradella que denomina *antico*, es decir, que ya se había representado años antes. Se interpretó en el palacio del cardenal Maidaichino un jueves de marzo de 1692. El documento interesa también porque termina con un guiño irónico bastante elocuente que confirma la asistencia del autor al evento:

Giovedì sera in casa dell'Eminentissimo Maidaichino fu rappresentato da musici scelti l'antico oratorio intitolato La decollatione di San Giovanni Battista. Questi lo faceva Montalcino, Erode [lo faceva] Verdone, Erodiade Gioseppino d'Orsino e la madre Bocca di Lepre; et il fratello di Erode, Silvio; la musica di Stradella; la sinfonia era guidata dal violino bolognese [es decir, Corelli], il cembalo lo toccava Caffi [Gaffi], allievo di

20 Sobre la composición social de la archicofradía, la presencia de nobles y cardenales en la misma desde sus orígenes y su estrategia de prestigio a través de la excelencia musical ver J. Riepe, «Die Arciconfraternita», art. cit., p. 162-163. Sobre la necesidad de considerar la información del diario de manera cautelosa, véase L. Della Libera, J. M. Domínguez, «Nuove fonti per la vita musicale romana», en *La Musique à Rome au XVII^e siècle*, op. cit., p. 122-123.

Bernardo [Pasquini]; tutto insieme fu un bellissimo oratorio. Vi erano 6 cardenali: Costacuti, Bichi, Omodei, Francesco Barberino, Lorenzo Altieri e Maidalchino; vi furono molte persone civili: il principe di Nassau, tre cavalieri danesi, tre genovesi, Franzone il cognato e Grimaldi; molte dame, cioè la signora ambasciatrice di Venezia, la figlia Pia (se non cortese), et una loro damigella; la signora marchese Bolognetti, e la Lignan; le due Moroni, la Patriarca, la Strozzi, l'Ulgiati, la madre, la Maidalchini, et altre che lo scrittore non conobbe, non facendo più per lui²¹.

Con todo, el interés del diarista por lo que ocurría los viernes de cuaresma en el Crocifisso es patente y se aprecia en su sistematicidad y en detalles como los que comentamos a continuación. El día 20 de febrero de 1693, escribe: «*Non è stato notato l'oratorio di venerdì sera della passata settimana*», es decir, el del 13 de febrero. Para el autor es importante entonces *notare* los oratorios y, en cuanto se da cuenta de que no lo ha hecho, corrige su olvido:

Non è stato notato l'oratorio di venerdì sera della passata settimana [13/02/1693] rappresentato nell'oratorio de' fratelli dell'archiconfraternità del Santissimo Crocifisso in San Marcello, intitolato Giuseppe adorato da' suoi, e posto in musica dal Bacci allievo del Basetti; e così lo pongo avanti l'altro di venerdì sera delli 20 di febbraio celebrato nel sudetto oratorio intitolato La caduta di Jerico, posto in musica dal Bianchini. Al primo vi furono a sentirlo due signori cardinali, Astalli e del Giudice; a questo secondo pure due ve ne sono intervenuti, cioè Astalli e Lorenzo Altieri; e piacque più il primo sermone del predicatore di San Marcello d'Anni 25, che di questo secondo de' padri delle Scole Pie, dicono d'anni 27 poca voce, e meno memoria²².

Es también importante destacar que para el autor, el sermón y el predicador están al mismo nivel de importancia que los músicos, intérpretes y asistentes. Son parte indisoluble del evento. Otro detalle de escritura relevante lo encontramos al viernes siguiente, el 27 de febrero, cuando llega a colocar en primer lugar los nombres de los asistentes y solo después el título del oratorio y los intérpretes, como para asegurarse de que en esta ocasión no se le iban a olvidar los detalles más importantes:

Venerdì sera 4 signori cardinali cioè, Paluzzio Altieri, de Giudici, Ottoboni et Astalli furono a sentire un ben cantato oratorio che rappresentò Adamo et Eva scacciati dal Terrestre Paradiso, e le voci furono di Pistocchino, Speroncino, Silvio, del Basso di Marino, e del Savoiaro, che non era partito per Torino (come si è notato): partirà domenica, al

21 AAV, Fondo Bolognetti, 77, f^o 143v^o, 27/03/1692.

22 *Ibid.*, f^o 338v^o. Véase el artículo de Anna Tedesco en este volumen.

quale, il signor Conte Capizucchi, capo dell'oratorio de' fratelli del Santissimo Crocefisso in San Marcello, donò 6 doppie et a gl'altri 4, una rosetta di diamanti per ciascuno, valore di 30 scudi per cadauna, e 12 doppie ad Arcangelo Bolognese [Corelli], unico nel violino. Le parole dell'oratorio erano del Ciampelletti, musica del Caffi (che fu il medesimo terzo Oratorio rappresentato nel medesimo Oratorio dall'istesso Bernardo Caffi). Vi furono molte dame ad udirlo, cioè, la signora Ambasciatrice dell'Imperatore e suo corteggio, quella di Spagna con la contestabilessa cognata e damigelle; la principessa di Rossano Borgnese e la cognata vedova, già principessa della Mirandola. Fu usata qualche diligenza alla porta dell'oratorio per fare entrare et accomodare le genti più devote e civili, ma non fu possibile di trattenerne la furia popolare predestinata, mentre vogliosa di godere gl'armonici concerti, che non forzasse la porta, e con rottura, entrando con impeto inconsiderato, e trovando impensatamente li banchi, furono costretti, cadendo, inchinarsi a bocca per terra, pagare il fio dell'impazienza e con qualche male patito adonare il crocefisso Gesù che li liberò dal più di male che gli potea succedere²³.

Tenemos aquí una jugosa anécdota sobre la composición del público a ojos del diarista que lo estratifica distinguiendo canónicamente entre los cardenales que preceden incluso a los músicos, las damas nobles, « las gentes devotas y civiles » y, por último, el *popolo* impaciente por escuchar « *gl'armonici concerti* », como si el diarista quisiera alejar lo máximo posible en su propio texto a los cardenales de este *popolo* impetuoso y ruidoso²⁴. Las molestias que este *popolo* causaba al resto del público, que nos ayudan a visualizar las modalidades de escucha en conflicto propias de estas representaciones, son subrayadas a propósito del oratorio organizado por el embajador español, duque de Medinaceli, el 8 de marzo de 1693, el *San Nicola di Bari*:

Fu nella chiesa di San Giacomo de Spagnoli replicato il tanto bello oratorio già rappresentato in casa del signor duca di Medina a quattro voci tra le quali fu quella del gran Matteuccio Napolitano, con sinfonia bellissima, le di cui parole sono di Silvio Stampiglia, portate in armonia dal famoso Giovanni Bononcini. Cominciò dopo le 2 della note e finì dopo le 5. Vi furono l'Eccellenze Spagnole, grande quantità di dame, e cavalieri, e popolo infinito che rese gran disagio all'udienza [. . .]. Dopo si è risaputo che all'oratorio famoso fatto in San Giacomo degli Spagnoli domenica sera vi furono 18 cardenali²⁵.

23 *Ibid.*, f^o 341.

24 La anécdota invita también a reflexionar sobre el gusto compartido de los cardenales y aristócratas con el resto de clases sociales de Roma, propio de los géneros operísticos dominados por los cantantes que debían de ser el polo de atracción para todos ellos. Sociológicamente el oratorio, como la serenata y, en cierta medida, la ópera, no parecen músicas privilegiadas o exclusivas de determinados estamentos de la sociedad cortesana. Ver al respecto Norbert Elias, *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1991, p. 141-142. Otra cuestión sería la cantata de cámara.

25 AAV, Fondo Bolognetti, 77, f^o 345v^o.

La pauta de reintegrar la información con lo que se supo « *dopo* » sugiere, por una parte, que el autor del diario no asistió a este evento y, por otra, que el número de cardenales asistentes está en relación con el éxito o, mejor dicho, prestigio, del mismo y con su memoria. Es, en cierto modo, una condición del evento: lo pone de manifiesto el empleo del adverbio « *solo* » o « *solamente* », cuando el número de cardenales asistentes es muy bajo, como si esto fuera motivo de queja o lamentación²⁶. En el cuarto oratorio del Crocifisso de esta misma temporada encontramos una vez más este *modus operandi*: el diarista se descuida rompiendo su propia norma debido al olvido, pero esta vez añade una información preciosa sobre una de las causas por las que los cardenales dejaban de asistir a los oratorios:

*Mi dimenticavo notare l'oratorio di venerdì sera [06/03/1693] rappresentato in musica nell'oratorio de' fratelli della compagnia del Santissimo Crocifisso, intitolato Giosuè di Carlo Messinese, e musica del Lanciani, al quale per il mal tempo assistì solamente l'Eminentissimo Carpegna Vicario*²⁷.

El diario documenta con detalle 16 oratorios: en tres casos sólo asiste un único cardenal. En cuanto al « *mal tempo* » como justificación del bajo número de cardenales asistentes, lo encontramos todavía en otra ocasión, esta vez de la temporada de 1692, cuando escribe:

*La sera poi nel solito Oratorio di San Marcello si rappresentò il quarto famoso oratorio intitolato Beth-Sabea melodramma di Giovanni Francesco Rubini romano e posto in musica dal signor Giovanni Lorenzo Lulier; vi fu solamente il signor cardinale Lorenzo Altieri; gl'altri per un poco di ponentino che si stava, temerono il sepolcro prima della settimana santa*²⁸.

Destaca aquí la identificación del oratorio con el género *melodramma*, que demuestra una asociación directa con la ópera. Es evidente la alta dosis de ironía empleada por el diarista al referirse al « *ponentino* », que se entiende mejor cuando se repasa el elenco de público asistente que, curiosamente, no se vio afectado por este « viento de poniente »:

26 Además del caso del 21 de marzo de 1692 comentado a continuación (ver nota 28) y del de 8 de marzo de 1693 (ver nota 27), se registran los siguientes: « *vi fu solamente il signor cardinale Paluzzo Altieri* » (*ibid.*, f° 144v° 12/03/1692), « *vi furono solamente due signori cardinali* » (*ibid.*, 78, f° 244v° 25/02/1695); « *assistirono 3 soli cardinali* » (*ibid.*, f° 260v°, referido al viernes 11 de marzo pero recogido el 20/03/1695).

27 *Ibid.*, 77, f° 345v°, referido al 8 de marzo de 1693.

28 *Ibid.*, f° 139v°, referido al 21 de marzo de 1692.

Vi fu la signora ambasciatrice di Venezia, la figlia et una dozzina di dame; vi fu sopra il palchetto il principe Ferdinando IV Olstein di Dinamarca, con Angelo Gabrielli l'Acomramboni, il signor di Vasno et una dozzina di calvinisti a' quali lavò molto bene il capo con il vino il signor Abbate Mancini che sermoneggiò mentre li trattò da miscredenti ubbriachi; vi furono ancora li due principi di Liechtstein, uno ambasciatore dell'Imperatore, l'altro fratello; vi furono il principe Pio e don Emilio Altieri²⁹.

Probablemente, en esta ocasión (21 de marzo de 1692), la presencia de los calvinistas fue, más que el viento de poniente, la verdadera razón de la ausencia de los cardenales que habitualmente acudían al oratorio, lo que nos revela también la importancia que tenían estos oratorios como espacio de encuentro entre romanos, damas de la nobleza y forasteros (embajadores y visitantes). Además de los cardenales, como se ha visto, el diarista suele prestar atención a estos protagonistas de la sociedad cortesana.

Estos ejemplos sugieren que la calidad de la música era un fuerte atractivo para los nobles y el *popolo*, pero no necesariamente para los cardenales. En esta ocasión sabemos que la música fue de Lulier y que cantaron Bolsena, Montalcino, Pasqualino, Silvio y el Torinese, con la armonía de Corelli (es decir, éste encabezando un grupo de cámara de instrumentos de cuerda) y con Pasquini *alla spinetta*. Se trata de los mejores músicos de Roma que atrajeron a los más conspicuos visitantes extranjeros, pero no, en esta ocasión, a los cardenales melómanos. La condición social parece imponerse aquí al gusto personal por la música. En este mismo sentido, tampoco parece que la exquisitez literaria fuera un motivo de atracción para los cardenales: el tercero de los oratorios documentados con un único cardenal en el público (Paluzzo Altieri el 28 de marzo de 1692), tuvo como libretista a Pompeo Figari, uno de los fundadores de la Arcadia³⁰. Vale la pena reproducir el documento por completo, porque además de encontrar las pautas que hemos visto en el anterior, añade un detalle interesante de carácter performativo sobre el predicador:

La sera poi al Oratorio di San Marcello ove si rappresentò Abramo in Egitto composizione del Figari e musica del Zazzara con le voci Cintio, Gratianino, Silvio, Matteo Lucchese et il Savoiaro; Cintio cantò in vece del Todino, morto la medesima mattina di pontura coperta; le sinfonie furono guidate dal famoso Arcangelo [Corelli]; vi fu solamente il signor cardinale Paluzzo Altieri; le solite dame; il principe di Dinamarca con il suo seguito; sermoneggiò il principe Luigi

29 *Ibidem*.

30 In Arcadia, Montano Falanzio: Anna Maria Giorgetti Vichi, *Gli Arcadi dal 1690 al 1800: Onomasticon*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 1977, p. 183.

*Ornani, che fingendosi uscito di filo, si portò in lungo rappezzando, e movendo più tosto a riso, che a compunzione, a scandalo che a devotione*³¹.

Quizás la ausencia de cardenales en este caso también tenga que ver con las extravagancias del predicador.

En resumen, si queremos entender por qué los cardenales iban a escuchar estos oratorios y qué relación tiene su asistencia con su propio gusto musical, no basta con pensar en la calidad o excelencia artística como reclamo. Y, sin embargo, ésta parece una motivación fundamental si tenemos en cuenta que el oratorio al que concurrieron un mayor número de cardenales de entre los que tenemos documentados fue el *Samson vindicatus* sobre libreto de Ubertino Carrara da Sora (también él arcade de primera hora) con el acompañamiento de Corelli. Asistieron los cardenales Lorenzo Altieri, Bichi, Costaguti, D'Adda, Giudice e Pamphili³². Cuatro de éstos, además de Omodei (es decir, cinco en total), estuvieron en el segundo oratorio con mayor número de cardenales asistentes: el *Sant'Agostino* en el que también tocó Corelli. Fue el primero de la temporada 1694, y en esta ocasión el diarista incluye una observación intrigante sobre el público: asistió « *altra quantità de cavalieri, cittadini e forestieri* » pero « *non vi furono dame né principesse né se ne ridice la cagione* », lo que sugiere también que para este evento, el autor del diario escribió de oídas.

Con todo, me parece evidente que el gusto personal por la música fue la motivación principal de los cardenales « melómanos » que asistieron con mayor frecuencia a todas las temporadas: Pamphili y Giudice que estuvieron en seis de los dieciséis oratorios mejor documentados, mientras que Pamphili acudió a todos los oratorios para los que tenemos datos en las temporadas de 1694, 1695 y 1696. No parece exagerado dar por hecho que Pamphili acudió a todos los oratorios de estas tres temporadas³³. Le siguen Astalli, que acudió a cinco y, por último, Lorenzo Altieri, Costaguti y Ottoboni que asistieron a cuatro.

31 AAV, *Fondo Bolognetti*, 77, f^o 144v^o.

32 *Ibid.*, 78, f^o 264: Ubertino Carrara da Sora, in Arcadia, Eudosso Pauntino: A. M. Giorgetti Vichi, *Gli Arcadi*, *op. cit.*, p. 107.

33 La figura de Giudice como protector de Alessandro Scarlatti fue puesta de relieve por Roberto Pagano, *Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite in una*, Lucca, LIM, 2015 y su importancia como musicófilo ha sido destacada por Anna Tedesco, « Mecenatismo musicale e distinzione sociale nell'Italia moderna », en Jean-Philippe Genet, E. Igor Mineo (dir.), *Marquer la prééminence sociale*, París, Presses universitaires de Paris-Sorbonne-École française de Rome, 2014, p. 303-321. Véase el artículo de Anna Tedesco en este volumen.

En conclusión, dieciséis cardenales diferentes frecuentaron en algún momento entre 1692 y 1696 los oratorios de San Marcello. A pesar de que la información que nos proporciona el Diario no es exhaustiva ni sistemática, es representativa y permite discernir e interpretar algunas tendencias significativas. No podemos encontrar un *pattern* universal que explique las razones de los prelados para asistir, pero parece que en general las motivaciones sociológicas explican mejor su presencia que el mero gusto musical. La excepción sería Pamphili: su participación puede interpretarse como un equivalente de su acción de mecenazgo y, por tanto, de su proactividad en tanto que innovador musical. El diarista, a diferencia de la historiografía musical, no lo distingue por su rango ni por su actividad como libretista y musicófilo, sino que, al considerarlo como parte del público, lo iguala con otros cardenales de diversa condición y que asistían por muy distintos motivos (gusto personal, convención socio-cultural, oportunidad política o religiosa). Para entender por qué los cardenales iban o dejaban de ir a los oratorios, es importante observar al público que los rodeaba tanto como (y a veces más que) el escenario y los autores de las obras interpretadas. Por otra parte, para el autor de nuestro diario parece que la presencia de cardenales era un signo distintivo de calidad que formaba parte del evento, de la *performance* y que aumentaba el prestigio de la archicofradía que los organizaba. Por último, en el Diario se intuyen también las tensiones en un ámbito relativamente novedoso (impensable, en cualquier caso, antes de 1600). La asistencia de los cardenales a oratorios en cofradías como la del Crocifisso, motivó de hecho la configuración de nuevos usos ceremoniales que, a finales del siglo XVII, se encontraban en pleno proceso de codificación, como demuestra el texto de Fiocca. A su vez, este género estaba estrechamente relacionado con las innovaciones musicales del teatro de ópera, con el melodrama, cuyas convenciones musico-dramáticas venían consolidándose desde mediados de siglo, cuando el modelo veneciano terminó de asentarse en toda la península italiana. Por todas estas razones, el caso aquí estudiado invita a pensar sobre modos y prácticas de innovación musical poco explorados, vinculados a los cardenales en la Edad Moderna.

José María DOMÍNGUEZ

